

Agamennone classico e contemporaneo

a cura di Francesco Citti, Alessandro Iannucci, Antonio Ziosi

Quando il mito perde i suoi dèi La storia degli Atridi in *House of Names* di Colm Tóibín

Enrico Medda

Università di Pisa, Italia

Abstract Colm Tóibín's novel *House of Names* proposes an engaging reinterpretation of the ancient myth of the Atreidae, which becomes an occasion for bitter reflections on political oppression and violence. It is at the same time a *Bildungsroman* of Orestes, whose childhood is protected against the violence of his mother and Aegisthus by his stay, together with two young friends, Leander and Mitros, in a totally isolated place, a house without time where ancient myths are still alive in the narrations of an old woman. This essay deals with Tóibín's complex relationship with his ancient sources, that are sometimes directly referred to, while in other occasion they are freely manipulated with the introduction of new characters and a substantial redefinition of traditional ones, such as Iphigenia, Clytemnestra, Orestes, Electra and Aegisthus.

Keywords Aeschylus. Oresteia. Atreidae. Tóibín. House of Names. Iphigenia. Orestes. Clytemnestra.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Clitemestra, Ifigenia e la vendetta su Agamennone. – 3 Oreste. – 4 Elettra. – 5 Egisto.

1 Introduzione

Lo scrittore irlandese Colm Tóibín ha raggiunto negli ultimi due decenni una consolidata fama come drammaturgo e romanziere, con lavori come *The Blackwater Lightship* (1999), *The Master* (2004), *Mothers and Sons* (2006), *Brooklyn* (2009), *The Empty Family* (2010), *The Testament of Mary* (2012), *Nora Webster* (2014). Nelle sue opere trovano largo spazio temi legati ai rapporti familiari e all'esperien-



**Edizioni
Ca Foscari**

Lexis Supplementi | Supplements 10

e-ISSN 2724-3362 | ISSN 2210-8866

ISBN [ebook] 978-88-6969-632-9 | ISBN [print] 978-88-6969-633-6

Peer review | Open access

Submitted 2021-12-22 | Accepted 2022-03-07 | Published 2022-12-13

© 2022 Medda | CC-BY 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-632-9/009

199

za dello sradicamento, dell'emigrazione e della nostalgia. A partire dal 2017, il suo interesse si è rivolto anche al mito antico, con l'innovativa rilettura della storia della famiglia degli Atridi proposta nel romanzo *House of Names*, accolto con grande favore dalla critica.¹

Tóibín rilegge in modo personale e sensibile l'antica vicenda, a noi nota soprattutto attraverso i celebri trattamenti teatrali di Eschilo, Sofocle ed Euripide, andando alla ricerca degli elementi che si rivelano atti alla costruzione di un romanzo moderno. In altre parole, lo scrittore scandaglia la dimensione psicologica dei personaggi, riempiendo i molti vuoti lasciati dai drammaturghi antichi, che focalizzavano il loro interesse soprattutto sulle problematiche innescate dalla frizione che si crea tra le azioni tradizionalmente attribuite ai protagonisti nei racconti mitici e gli *standard* morali e giuridici del V secolo a.C. Nelle tragedie dedicate al mito degli Atridi al centro dell'attenzione si pone la catena generazionale di violenze che dall'uccisione sacrificale di Ifigenia porta alla vendetta di Clitemestra su Agamennone, al matricidio di Oreste e infine alla persecuzione di quest'ultimo da parte delle Erinni che proteggono i diritti del sangue materno, con un'ampia e sfaccettata indagine sulle conseguenze distruttive che le azioni di quei personaggi hanno per la famiglia e per la società cui appartengono. Molte domande che agli occhi di noi moderni appaiono di grande interesse restano dunque senza risposta. Quali sentimenti avrà provato Clitemestra negli anni che separano la terribile esperienza del sacrificio della figlia dalla vendetta, e come sarà giunta a maturare la decisione di assassinare il marito? E Oreste, come è cresciuto lontano dalla sua famiglia, e attraverso quale itinerario mentale e sentimentale è arrivato a concepire il matricidio? La reticenza degli autori antichi su questi aspetti (in Eschilo, ad esempio, tutta l'adolescenza di Oreste resta nascosta nell'intervallo tra la fine dell'*Agamennone* e l'inizio delle *Cofefore*) offre all'autore moderno un vasto terreno aperto per una nuova costruzione narrativa che si avvale dei raffinati strumenti di indagine psicologica propri del romanzo contemporaneo.

Il mio interesse di antichista si incentra in prima istanza sul rapporto fra questa nuova creazione e i modelli teatrali greci. Si tratta infatti di un'esperienza innovativa, che trasporta in modo diretto l'antica vicenda entro la cornice del romanzo moderno apprendendola a nuove possibilità creative, e che tuttavia si caratterizza anche per la sua continuità rispetto a un tratto essenziale del mito antico, che esiste solo attraverso la narrazione continuamente rinnovata del materiale tradizionale.

¹ *House of Names*. New York: Viking, 2017 (le citazioni nel testo sono tratte dall'edizione nella collana Penguin Books, 2018); trad. it. di Giovanna Granato, *La casa dei nomi*, Einaudi 2018. A titolo di esempio del favore incontrato dal libro si possono vedere le ampie recensioni di Beard 2017 e Burrows 2017.

A questo proposito, negli *Acknowledgements* finali (p. 263), Tóibín fa due affermazioni rilevanti. La prima è che la sua opera è frutto di immaginazione e non ha una fonte diretta in alcuna opera precedente. Questo corrisponde a verità, visti i corposi cambiamenti che egli apporta rispetto alla storia tradizionale, sopprimendo alcuni personaggi (su tutti Pilade), modificandone profondamente altri (ad esempio Egisto) e introducendo un corposo numero di nuovi personaggi di sua invenzione (tra questi Leandro, giovane compagno dell'adolescenza difficile di Oreste, Mitros, il piccolo ammalato che i due ragazzi proteggono fino alla sua morte, e una folla di loro familiari). Viene inoltre obliterato senza pentimenti il tratto forse più celebre dei trattamenti teatrali antichi, e cioè la scena del riconoscimento fra Elettra e Oreste.

La seconda affermazione riguarda il fatto che i personaggi principali e l'impianto narrativo del romanzo sono comunque derivati dall'*Orestea* di Eschilo, dall'*Elettra* di Sofocle, e da *Elettra*, *Oreste* e *Ifigenia in Aulide* di Euripide. A ben guardare, il contatto con questi testi, almeno in alcune zone del romanzo, risulta più stretto di quanto traspaia da questa formulazione. In alcuni casi esso assume la veste di una ripresa quasi letterale, come ad esempio nei dialoghi che avvengono nel campo militare di Aulide fra Clitemestra e Agamennone, fra Ifigenia e Agamennone e fra Achille e Clitemestra (pp. 23-9), che ripercorrono le battute di quei personaggi nell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide (vv. 1129-45, 1211-75, 1344-401). Altri echi verbali da Eschilo e Sofocle sono inoltre disseminati in molti punti del testo. Ma non è su questo aspetto, di per sé marginale, che intendo richiamare l'attenzione in queste pagine. Quel che vorrei mettere in luce è la complessa strategia con cui Tóibín si appropria di alcuni elementi presenti nei modelli antichi, scomponendoli, dislocandoli e rendendoli funzionali ad una lettura profondamente innovativa della storia mitica.

2 Clitemestra, Ifigenia e la vendetta su Agamennone

Il primo capitolo, che rievoca attraverso i pensieri di Clitemestra le vicende che vanno dal sacrificio di Ifigenia all'uccisione di Agamennone, è la sezione in cui più forte appare il legame con i trattamenti teatrali classici. Il racconto si apre con un quadro di morte, quello dei cadaveri di Agamennone e Cassandra coperti di mosche, che emanano un odore dolciastro di cui è pervaso il palazzo reale. «I have been acquainted with the smell of death» è la frase d'apertura: Clitemestra conosce bene quell'odore, che le ricorda quello della paura e del panico che l'ha accompagnata per tanto tempo, negli anni della rancorosa attesa dopo la violenza subita al momento del sacrificio della figlia. La regina si sente pervasa dalla stessa fame inesau-

sta che spinge le mosche ad accalcarsi sui cadaveri, e sa bene che la morte è avida di altra morte. Da qui parte un lungo *flashback* che rievoca in forma di monologo interiore i fatti accaduti dal momento in cui aveva ricevuto la lettera che la convocava in Aulide al ritorno di Agamennone dalla guerra e alla sua morte.

In questa sezione le suggestioni derivanti dal teatro antico si sviluppano su un doppio binario. Tóibín recupera dall'*Ifigenia in Aulide* il motivo dell'ingannevole proposta di matrimonio tra Achille e Ifigenia e la serie di scene dialogiche che portano alla rivelazione della totale falsità di quel pretesto; all'*Agamennone* di Eschilo è invece ispirata la scena raccapriccianti del sacrificio di Ifigenia (cf. in particolare *Ag.* 228-47).

Come nel modello eschileo, la sventurata Ifigenia è legata e imbavagliata, e trascinata alla morte come un animale (cf. Aesch. *Ag.* 232 δίκαν χιμείρας). Tóibín opera però una modifica essenziale. La narrazione del Coro di Anziani in Eschilo si conclude con il celebre quadro della giovane imbavagliata che, forzata al silenzio, rivolge uno sguardo disperato ai suoi sacrificatori: «Versando a terra la veste tintata di croco | colpiva ognuno dei sacrificatori | con un dardo commovente scagliato dagli occhi, spicciando come in un dipinto, | e avrebbe voluto chiamarli per nome, poiché spesso | nelle sale dalle belle tavole della casa paterna | aveva cantato, e ancor vergine con voce pura | con amore onorava il beneaugurante peana del padre amato alla terza libagione».² Il poeta antico ci congeda da lei con una sorta di fotogramma muto e angosciante, seguito da una preterizione che evita il resoconto dettagliato della morte cruenta. Tóibín rompe quel silenzio, e presenta, tramite il devastante ricordo della madre, la morte brutale della ragazza e le urla disperate e animalesche che, nonostante il bavaglio, la poveretta riesce ugualmente a far risuonare:

In that last second that she lived, I am told she screamed aloud so that her voice pierced the hearts of those who heard her (p. 5)
[...]

I never saw her body and I did not hear her cries or call out to her. But others told me of her cry. And those last high sounds she made, I now believe, in all their helplessness and fear, as they became shrieks, as they pierced the ears of the crowd assembled, will be remembered for ever. Nothing else. (pp. 33-4).

Tutti gli aspetti più ripugnanti del rito sono accentuati. Esso è preceduto da sacrifici animali, che riempiono il luogo del massacro delle urla delle bestie e dell'odore del loro sangue e delle loro viscere.

² Aesch. *Ag.* 239-47, trad. Medda 2017, 1: 259-61.

In the distance, we could hear the howls of the animals that had been brought to the place of the sacrifice (p. 29).

[...]

The day was hot; the smell of the blood and the innards of the animals and the aftermath of fear and butchering came towards us until it took all our will not to cover our noses from the stench. Instead of a place of dignity, they had made the place where the killing was to happen into a ramshackle site, with soldiers wandering around aimlessly, and the leftover parts of dead animals strewn about (p. 31).

Anche i preparativi del sacrificio sono brutali. La vittima viene rasa in malo modo, con un coltello arrugginito che le lacera la pelle, mentre i polsi legati dietro la schiena e le caviglie vengono lacerati dai lacci stretti senza pietà. La morte di Ifigenia non è un quadro statico e commovente come in Eschilo, ma è segnata dall'agitarsi disperato della vittima, che fino all'ultimo oppone una disperata resistenza. Clitemestra si dice orgogliosa di questa lotta, nella quale si riconosce, e soprattutto del fatto che la figlia abbia cercato fino alla fine di maledire il padre assassino.

A questo proposito Tóibín sviluppa ampiamente un motivo che in Eschilo è solo accennato, quello della maledizione che la giovane potrebbe scagliare contro il padre, bloccata brutalmente dall'imbavagliamento della vittima («il padre disse agli attendenti [...] | di bloccare, imponendo un freno | sulla sua bocca bella come prora di nave, | il grido che avrebbe maledetto la casa, | con la violenza e la muta forza del bavaglio»).³ In *House of Names* è Clitemestra stessa a istruire Ifigenia perché minacci i suoi aguzzini e tutto l'esercito di pronunciare una maledizione atavica, capace, com'ella stessa dice, «di far avvizzire le budella» di chi la ascolta:

'From my mother I received a set of words that she, in turn, has received from hers', I said. 'These words have been sparingly used. They cause the insides of all men within earshot to shrivel, and the insides of their children. Only their wives are spared, and they are destined then to search the dust for food to peck' (p. 30).

³ Aesch. *Ag.* 231-8, trad. Medda 2017, 1: 259. L'espressione usata da Eschilo, φθόγγον ἄπαιον οἴκοις, «una voce di maledizione per la casa», si riferisce probabilmente non a una maledizione articolata, solennemente pronunciata dalla vittima, ma alle sue grida disperate, che ne mostrerebbero la riluttanza alla morte, pregiudicando il rito e assumendo valenza ominosa nei confronti del familiare assassino. Rileggendo la scena eschilea, in IA 463-4 Euripide fa immaginare ad Agamennone le parole esplicite di maledizione che la figlia potrebbe pronunciare contro di lui: «Padre, mi ucciderai? Nozze come queste dovresti averle tu piuttosto, e chi ti è caro» (trad. Andò 2021, 133).

Quando capisce che, nonostante le accorate preghiere al padre, il sacrificio verrà compiuto, Ifigenia si divincola e comincia a parlare a voce alta, cercando di scandire le parole suggeritele dalla madre. Questo causa un moto di paura nei presenti e la conseguente reazione violenta di uno degli uomini del padre, che non esita a imbavagliarla brutalmente. Ma Ifigenia resiste all'imposizione del bavaglio denunciando sino all'ultimo fiato, con le sue urla orrende, la natura mostruosa dell'atto compiuto dal padre (il momento in cui le cade il bavaglio e si odono le sue grida sarà un trauma profondo e duraturo per il piccolo Oreste, cf. sotto par. 2). Così facendo, la giovane contraddice apertamente la dichiarazione, fatta poco prima, di voler morire spontaneamente per il bene dell'esercito, con un sorriso (pp. 28-9): la più cupa prospettiva eschilea prevale su quella euripidea, mostrandone l'inanità. La morte di Ifigenia non è un generoso sacrificio di sé per il bene comune, ma soltanto un atto brutale consumato tra sangue, fetore di viscere e urla disumane.

L'importanza accordata da Tóibín alle urla che accompagnano la morte di Ifigenia trova corrispondenza per contrario nel terribile silenzio che circonda la morte di Agamennone. Anche in questa parte del primo capitolo Eschilo torna ad affiorare in modo abbastanza marcato. Come nell'*Agamennone* eschileo, il re è una vittima inconsapevole, che la moglie dipinge sarcasticamente come un uomo tronfio e vanaglorioso, incapace di accorgersi della trama che lo minaccia. Il reduce addirittura si lascia stoltamente sedurre da un profumo che un tempo lo eccitava e che Clitemestra ha scelto appositamente per l'occasione:

I waited and watched for signs, and smiled and opened my arms to him, and I had a table here prepared with food. Food for the fool! I was wearing the special scent that excited him. Scent for the fool! (p. 5)

[...]

I planned to attack my husband when he returned. I would be waiting for him, all smiles. The gurgling sound he would make when I cut his throat became my obsession. (p. 10)

In questa prospettiva Tóibín frammenta e utilizza in momenti diversi gli elementi contenuti nel grande discorso ingannatore di *Ag.* 855-913: il preteso desiderio di rivedere il marito, i sogni che agitavano le notti della moglie in attesa (cf. pp. 5-6 e pp. 61 ss.). Il piano dell'assassina fa leva sul desiderio di casa del guerriero, per il quale Clitemestra recupera l'immagine del leone, pervasiva nella trilogia eschilea,⁴ e la ritorce contro di lui:

⁴ Sull'immagine del leone nell'*Orestea* cf. Knox 1979, 27-38 e Petrounias 1976, 143-7.

That was that inspired him to go on, he said, the thought that this was waiting for him, healing water and spices and soft, clean clothes and familiar air and sounds. He was like a lion as he laid his muzzle down, his roaring all done, his body limp, and all thought of danger far from his mind. (p. 5)

Clitemestra, di fronte alla porta della casa, fa appello a tutte le sue risorse d'inganno, ponendosi nei confronti del marito quasi come una serva e mirando solo a condurlo al più presto nella stanza da bagno, per timore che qualcuno nella casa possa farsi sfuggire una voce che lo metta in allarme.

Everything I knew I used now. I did not speak or move. I did not frown or smile. I looked at Agamemnon as if he were a god and I was too humble even to be in his presence. It was my task to wait. One word of warning from one of the men would be enough to have changed everything. (pp. 58-9)

Nel quadro di questa vendetta lucidamente pianificata, Tóibín assegna un ruolo molto importante a un oggetto, la veste/trappola, che in Eschilo si carica di un significato drammatico profondo. Ancora una volta si riscontra però una rilevante variazione rispetto al modello. È probabile che in una fase molto arcaica del mito, per noi documentata solo da alcune raffigurazioni vascolari, la veste/rete avesse una valenza magica, che tuttavia non è sfruttata né in Eschilo né negli altri tragici, nei quali la veste serve solo a intrappolare fisicamente, e non magicamente, la vittima.⁵ Questo tratto arcaico ricompare in Tóibín attraverso l'introduzione nella storia di un personaggio nuovo, una vecchia esperta di antichi incantesimi, che dal suo lontano villaggio viene fatta condurre al palazzo e costretta con il ricatto (le viene rapita l'amata nipotina) a inserire nella veste che Agamennone usava dopo il bagno dei fili magici che hanno il potere di immobilizzare la vittima e soprattutto di impedirgli di gridare.

If anyone wore that fabric they would be rendered frozen, unable to move, and rendered voiceless also, utterly silent. No matter how sudden the shock or severe the pain, they would not have the ability to cry out. (p. 10)

Tramite la sapienza magica della vecchia, Clitemestra intende porre in atto un feroce contrappasso rispetto alle urla bestiali di Ifigenia sgozzata in Aulide:

⁵ Su questo oggetto scenico e sulla sua storia mi permetto di rimandare a quanto osservo in Medda 2015, con bibliografia.

What I required was simple. There was a robe made of netting that my husband sometimes used when he came from the bath. I wanted the old woman to stitch threads into it, threads that would have the power to immobilize him once the robe touched his skin. The threads would be as near to invisible as the woman could make them. And Aegisthus warned her that I wanted non only stealth but silence. I wanted no one to hear the cries of Agamemnon as I murdered him. I wanted not a sound to be heard from him. (p. 10)

E così accade al momento dell'assassinio. Il re cerca di divincolarsi e di chiamare aiuto, ma nessuna voce esce dalla sua bocca mentre l'assassina gli mostra beffardamente il pugnale e poi gli taglia la gola:

I saw him trying to struggle and call out. But because of the robe, he could not move and his voice could not be heard. I caught his hair and pulled his head back. I showed him the knife, pointing it first towards his eyes until he flinched, before I stabbed him in the neck just beneath the ear, moving aside to avoid the jet of spouting blood, and then, pushing the blade further in his neck, I began to drag it slowly across his throat, slicing deep into him as blood flowed in easy, gurgling waves down his chest and into the water of the bath. And then he fell. It was done. (pp. 60-1)

All'interno di questa articolata strategia di riprese e variazioni di punti eschilei appare particolarmente interessante il procedimento di raddoppiamento e spostamento che Tóibín mette in atto in relazione al dettaglio dell'imbavagliamento di Ifigenia. Quando la maledizione che la vittima sta per pronunciare viene bloccata dall'imposizione del bavaglio, Clitemestra reagisce tentando di sostituirsi alla figlia nel maledire Agamennone e gli altri assassini. A questo punto gli uomini del marito aggrediscono anche lei alcun ritegno, e la imbavagliano a sua volta, trascinandola lontano dal luogo del sacrificio. Poi la picchiano con durezza e la gettano in un'angusta cavità sotterranea, che chiudono con un grosso masso.

Some of those in front of me started to run in fright, but from behind another man came with a ragged clot that, despite my efforts, he pulled tight around my mouth too. I was dragged away as well, but in the opposite direction, away from the place of sacrifice. When I was out of sight, out of earshot, I was kicked and beaten. And then at the edge of the camp, I saw them lifting a stone. It took three or four men to lift it. The man who had dragged me pushed me into a space dug into the earth below the stone. (p. 33)

In quell’antro soffocante e buio, che non le permette neppure di stare in piedi, Clitemestra, ferita e sconvolta, resta chiusa per due giorni, raggomitolata in una posizione che le causa grandi dolori, preda della fame e della sete e in mezzo ai propri escrementi, in una condizione di umiliante sottomissione. Si coglie senza difficoltà in questo dettaglio un ricordo della prigione sotterranea in cui viene rinchiusa Antigone nell’*Antigone* di Sofocle (un testo familiare a Tóibín, che ne ha elaborato una traduzione, portata in scena nel 2019 da Lisa Dwan),⁶ ma è chiaro che qui esso è reso funzionale a un’idea narrativa sensibilmente diversa da quella del dramma sofocleo, dove la camera sotterranea è il punto in cui si incontrano e si sovrappongono perniciosamente la sfera della vita e quella della morte. Per Tóibín il dato decisivo è un altro: in quel luogo, simbolo dell’incredibile violenza fisica e psicologica che ha subito, la regina umiliata sente affacciarsi e maturare un pensiero nuovo, che cresce fino a imporsi su tutti gli altri. Ed è proprio questo pensiero che fa di lei un personaggio completamente nuovo, distaccandola definitivamente dal modello antico.

What stayed with me besides that smell was a thought. It began as nothing, as a piece of bad temper arising from the pure discomfort and the thirst, but then it grew and it came to mean more than any other thought or any other thing. If the gods did not watch over us, I wondered, then how should we know what to do? Who else would tell us what to do? I realized then that no one at all, no one would tell me what should be done in the future or what should not be done. In the future, I would be the one to decide what to do, not the gods.

And in that time I determined that I would kill Agamemnon in retaliation for what he had done. I would consult no oracle or priest. I would pray no one. I would plot alone in silence. I would be ready. And this would be something that Agamemnon and those around him, so filled with the view that we all must wait for the oracle, would never guess, never suspect. (pp. 35-6)

Afferriamo qui una nervatura essenziale di questa perturbante rilettura del mito. La nuova storia creata da Tóibín vede scomparire gli dèi, che si allontanano collocandosi a una distanza incolmabile, indifferenti, e lasciano gli uomini soli di fronte alle loro decisioni, che, nel caso di Clitemestra, si radicano nell’esperienza personale di una violenza spaventosa. La regina torna più volte su questa terri-

⁶ Il motivo dell’incarceramento nelle segrete è pervasivo nel romanzo, come un simbolo dell’esercizio violento del potere. Tale sorte tocca a Elettra nel giorno in cui si compie l’assassinio di suo padre (pp. 142-2), e le segrete del palazzo hanno a lungo ospitato Egisto (cf. par. 3); in una buia prigione sotterranea Oreste trova il padre di Mitros, incarcerato e ridotto in fin di vita, al quale mente pietosamente sulla sorte del figlio (pp. 204-5).

bile consapevolezza, che già le si era affacciata al tempo della morte della madre:

I know as no one else knows that the gods are distant, they have other concerns. They care about human desire and antics in the same way as I care about the leaves of a tree. (p. 6)

[...]

Our appeal to the gods is the same as the appeal a star makes in the sky above us before it falls, it is a sound we cannot hear, a sound to which, even if we did hear it, we would be fully indifferent.

The gods have their own unearthly concerns, unimagined by us. They barely know we are alive. (p. 7)

La chiarezza raggiunta circa l'indifferenza degli dèi alle cose umane si traduce in una sprezzante demistificazione delle presunte ragioni religiose avanzate da Agamennone per giustificare il sacrificio di Ifigenia, come se il privare il mondo della grazia di quel giovane essere vivente avesse potuto davvero garantire che gli dèi avrebbero fatto soffiare i venti necessari alla partenza.

I wish now to stand here and laugh. Hear me tittering and then howling with mirth at the idea that the gods allowed my husband to win his war, that they inspired every plan he worked out and every move he made, that they knew his cloudy moods in the morning and the strange and silly exhilaration he could exude at night, that they listened to his implorings and discussed them in their godly homes, that they watched the murder of my daughter with approval. (pp. 6-7)

Regredisce così del tutto la componente divina che costituiva uno dei perni della visione tragica antica: nessun dio è nominato, non ci sono le Erinni, non c'è alcun *alastor* che infierisce sulla stirpe di Atreo, né alcun oracolo di Apollo che prescriva a Oreste di uccidere sua madre. Sarebbe sbagliato però voler ridurre la nuova storia a una semplice versione laicizzata e 'modernizzante' del modello greco. Tóibín in realtà costruisce un mondo nel quale aleggia una profonda nostalgia per il tempo in cui gli dèi erano presenti e interagivano con i mortali, un tempo che i personaggi ricordano ancora bene, ma che sta svanendo. Clitemestra dice che è esistita un'epoca in cui gli dèi si accostavano agli uomini, inviavano segnali ed esaudivano i loro desideri. In quel mondo le parole che gli uomini rivolgevano al divino avevano senso e offrivano conforto. Ma ora le preghiere hanno perso la loro forza, non possono più trovare compimento, le parole sono diventate vuote e non ci sono più punti di riferimento esterni che possano guidare le decisioni umane.

In questo mondo desolato, delle antiche figure divine e degli antichi miti non restano che ombre e fantasmi, i nomi che ancora risuonano ma che pian piano scompariranno assieme alla memoria di chi li ricorda. Questo forte senso di nostalgia per il passato abitato dagli dèi, e il desiderio frustrato di tornarvi mi sembrano accostare il romanzo di Tóibín alla ‘continuazione’ pasoliniana dell’*Oresteia* nel dramma *Pilade*, soprattutto in relazione a Elettra, personaggio che nelle ombre del passato cerca consolazione alla solitudine. Sarà lei a spiegare a Oreste che

We live in a strange time, a time when the gods are fading. Some of us still see them but there are times when we don’t. Their power is waning. Soon, it will be a different world. It will be ruled by the light of the day. Soon it will be a world barely worth inhabiting. You should feel lucky that you were touched by the old world, that in that house it brushed you with its wings. (p. 197)

Il regresso della componente divina ha come conseguenza il drastico ridimensionamento di due momenti forti del trattamento teatrale eschileo: la scena della camminata del re sulle stoffe purpuree fatte stendere da Clitemestra di fronte alla porta di casa, densa di significati trasgressivi sul piano religioso,⁷ e le sconvolgenti visioni di Cassandra, ispirate da Apollo, che le permettono di percepire la natura demonica della reggia e di vedere ciò che in essa è accaduto nel passato e sta per accadere nell’immediato futuro. La scena del sentiero purpureo è condensata in poche righe: a percorrerlo, oltre ad Agamennone, è la stessa Cassandra, vestita di una sontuosa veste rossa (il colore si trasferisce su di lei), e l’azione si compie non dopo il confronto fra il re la moglie, come in Eschilo, ma subito, al momento dell’arrivo del carro che li porta davanti alla casa. Quanto alla sconcertante conoscenza da parte di Cassandra dei fatti relativi alla casa degli Atridi, che in Eschilo stupisce e turba il Coro, la circostanza è spiegata in due righe: la troiana fa vagare lo sguardo «as though this were a country that in her dreams had always belonged to her and had become real merely to satisfy her» (p. 57). La veggente viene separata da Agamennone e le sue visioni si riducono a un breve momento di rischio per Clitemestra:

This was the moment where all could have been lost, as she spoke in a frightened tone of nets of danger, of snares and dangerous weavings. She lowered her voice as she mentioned murder. She could see murder, she said; she could smell murder. (p. 58)

⁷ Sulla scena del cammino di porpora rimando a Medda 2017, 1: 99-111, con bibliografia.

Clitemestra infine fa isolare Cassandra in una stanza, e lì ella resta segregata durante l'assassinio del re, dopo il quale la regina la affida ad Egisto, con sprezzo, perché la uccida dopo averle mostrato il corpo straziato di Agamennone nella vasca.

3 Oreste

Più rapide considerazioni saranno sufficienti in relazione ai personaggi di Oreste ed Elettra, che Tóibín delinea con maggiore libertà rispetto alle fonti teatrali antiche. Nel caso di Oreste, un profondo lavoro di ristrutturazione sfocia nella costruzione di un personaggio completamente nuovo rispetto al protagonista del mito, per il quale risulta decisiva l'introduzione di due tratti non presenti nelle fonti antiche.

Il primo è che in *House of Names* Oreste bambino assiste alla morte sacrificale della sorella, cosa che non accade in nessuna delle fonti antiche. Il piccolo ne riporta un trauma che lo segna profondamente per il resto dei suoi giorni. È quella la prima e la più straziante della lunga serie di violenze con le quali dovrà confrontarsi nell'ambito della vita familiare, da bambino prima e poi da adulto. Il secondo è che il figlio di Agamennone, risparmiato da Clitemestra al momento della vendetta contro il padre, viene fatto rapire da Egisto assieme a molti altri bambini della città, e finisce con loro in un oscuro, lontano carcere, alla mercé di sorveglianti brutali. All'esperienza della violenza familiare si aggiunge così, ancora in tenera età, quella della violenza politica scatenata in Argo dagli usurpatori: un tema portante del romanzo, che si configura per più versi come una dolorosa riflessione sugli strumenti tramite i quali si reggono in ogni tempo i regimi dispotici.

Il trasferimento del piccolo da Argo alla prigione è un viaggio agghiacciante in un mondo desolato, cosparsa di cadaveri, nel corso del quale Oreste deve assistere alla fine straziante di un uomo costretto a bere l'acqua avvelenata di un pozzo. Il poveretto muore tra dolori atroci di fronte alla moglie e al figlio, nell'indifferenza delle guardie. Quando poi, con un piano audace, Oreste riesce a fuggire dal carcere assieme a due piccoli compagni, Leandro e Mitros, la salvezza può essere acquistata soltanto al prezzo di scendere un altro gradino del baratro della violenza, questa volta in forma attiva: i ragazzi sono costretti a pugnalare a morte uno dei sorveglianti, azione che li lascia inevitabilmente scioccati. In seguito, nonostante la promessa fatta da Leandro di non uccidere mai più nessuno, la necessità di ricorrere alla violenza si presenta di nuovo quando le due guardie che avevano rapito Oreste, sguinzagliate alla loro ricerca, si avvicinano pericolosamente al luogo dove i tre piccoli hanno trovato rifugio. Leandro e Oreste, spinti dall'istinto di sopravvivenza, le uccidono entrambe in modo cruento, a sassate.

L'unico rimedio contro l'angoscia di queste esperienze terribili è rappresentato per loro dall'atmosfera sospesa di una sperduta fattoria presso il mare, dove vive da sola una vecchia, abbandonata da tutti i parenti, che accoglie i fuggitivi e stringe con loro un patto di mutua assistenza. Quel riparo sicuro rappresenta uno degli ultimi lembi di mondo in cui ancora aleggia il passato altrove scomparso. Solo lì le antiche presenze sono percepibili e i nomi delle antiche storie hanno ancora un senso. La vecchia è l'unico personaggio del romanzo che sia ancora in grado di raccontare miti, capaci di proteggere l'infanzia violata dei suoi piccoli ospiti: nelle notti di vento li intrattiene rievocando storie del tempo degli dèi, come quella della donna più bella del mondo, nata secondo alcuni da un dio trasformatosi in cigno e da una madre mortale. Quella donna era stata contesa fra molti pretendenti, che avevano stretto il patto di aiutare chi fosse riuscito ad averla in sposa in caso di necessità. Si riconosce facilmente l'antefatto della guerra di Troia, che nel racconto della vecchia appare risospinto in un passato lontano, i cui protagonisti sono ormai tutti morti. Si crea così una sfasatura fra il tempo di quel racconto e quello presente in cui si muovono i personaggi del romanzo, che pure di fatto coincide con l'altro (Elena è sorella di Clitemestra, e la guerra si è conclusa da poco).

Nella dimensione protetta della casa sul mare i ragazzi crescono aiutandosi a vicenda a superare i traumi delle violenze subite e fatte. Leandro e Oreste si prodigano per mitigare le sofferenze del piccolo Mitros, gravemente malato e destinato a una fine precoce. I due scoprano anche insieme la dimensione dell'*eros*, nelle lunghe notti trascorse ad ascoltare il rumore delle onde. Emerge in questa fase un altro tratto decisamente innovativo della costruzione del personaggio Oreste, che arriva all'età adulta senza sapere esattamente cosa sia accaduto a suo padre. Leandro, che conosce la verità ed è figlio di uno dei principali oppositori politici di Clitemestra, mantiene verso di lui un atteggiamento protettivo e gli rivela solo che Agamennone è morto, senza dire per mano di chi e in quali circostanze. La *Bildung* del giovane Atride non avviene dunque sotto il segno della futura vendetta, come nel mito antico. Il suo ritorno a casa non nasce dall'ordine di Apollo che impone la vendetta né dalla volontà umana di far pagare alla madre l'assassinio del padre, e non necessita dunque della finzione protettiva dell'*incognito*, che viene lasciata cadere del tutto, insieme alla scena del riconoscimento.

Dopo gli anni di serenità trascorsi nel rifugio sul mare, la fine dell'infanzia e il raggiungimento dell'età adulta fanno comprendere a Leandro che è giunto il momento di riportare Oreste, ormai pronto, alla sua famiglia. Il momento del passaggio è simbolicamente rappresentato dalla morte della vecchia, cui segue a breve quella di Mitros, quest'ultimo affettuosamente accompagnato alla fine con la promessa di raccontare ai suoi genitori la storia della casa e del-

la loro amicizia, che ha dato senso alla sua breve vita travolta dalla brutalità degli adulti. Il significato di questo passaggio è accentuato dal fatto che solo adesso, poco prima di lasciare per sempre la casa, Oreste parla per la prima volta a Leandro del trauma terribile che lo ha segnato in Aulide:

I saw her dying. None of them knew that I saw her dying, and I heard her voice and I heard my mother screaming and saw her being dragged away ... I could smell the blood of the animals and the entrails that were everywhere, streaming everywhere. I was going to run down to my father, or maybe find my mother and Iphigenia. But then I saw them ... Her hands and her feet were tied, and then I heard her voice and my mother's. They put something over their mouths to stop them shouting. And the men dragged my mother away and then my sister tried to reach my father, but she was dragged back. Then they put a blindfold on her. And then another man who was beside my father moved slowly towards her with a knife in his hand. And the cloth around her mouth fell away and she started to scream. The sound was like an animal. She fell over and they took her body away. (pp. 135-6)

Una volta giunto in Argo, Oreste rientra in famiglia e si trova subito avvolto nella rete di menzogne che la madre gli tesse attorno per portarlo dalla sua parte. Questo comporta il suo progressivo allontanamento da Leandro, che diviene il capo politico dell'opposizione agli usurpatori⁸ e rompe il tenero legame creatosi fra loro negli anni della casa. Solo col tempo Oreste matura la consapevolezza che sua madre è la responsabile di tutto, e che ha instaurato in Argo un regime politico spietato. Il processo si realizza grazie alle progressive rivelazioni di Elettra e dei familiari degli altri bambini rapiti, e tocca il culmine con la sconvolgente esperienza della violenza messa in atto dalla madre e da Egisto contro le famiglie di Mitros e Leandro. La prima era sparita misteriosamente già prima del ritorno di Oreste, che ritrova in una segreta il padre di Mitros ormai moribondo, e gli racconta una pietosa menzogna sulla sorte del figlio; la seconda viene sterminata brutalmente, e tocca proprio a Oreste estrarre da sotto una cappa di cadaveri l'unica sopravvissuta, Ianthe, sorella di Leandro, che poi si rivelerà incinta dei suoi violentatori.

Oreste comprende che tocca a lui compiere la vendetta, e guidato da Elettra accetta il ruolo di matricida. Compiuto l'atto, si ritrova però in una situazione difficile, perché il potere viene gestito da Le-

⁸ Anche questo dettaglio richiama l'analogia scelta di Pasolini in *Pilade*, dove, come in Tóibín, Pilade lascia Argo per raggiungere sulle montagne i partigiani che si oppongono al regime di cui Oreste è parte.

andro e dagli anziani lasciando lui ai margini, e, soprattutto, continua ad essere esercitato con mezzi che non sono poi così diversi da quelli dei regnanti precedenti. I due antichi amici possono ormai incontrarsi solo sul piano umano. Leandro affida a Oreste la sfortunata Ianthe e quest'ultimo accetta di crescere come suo il figlio che la donna porta in grembo: un gesto di umanità che mitiga appena l'atmosfera di violenza generalizzata che domina in Argo, e che i due amici possono solo sperare che scompaia col tempo, insieme ai loro nomi, cancellati dallo svanire della memoria:

In time, what had happened would haunt no one and belong to no one, once they themselves had passed on into the darkness and into the abiding shadows. (p. 262)

4 Elettra

Veniamo adesso a Elettra. Anche per questo personaggio, che si nutre dell'odio per Clitemestra, Tóibín costruisce delle ragioni di risentimento tutte umane: desiderio di vendetta per il padre e senso di abbandono affettivo da parte di una madre ingombrante, che già la trascurava quando Ifigenia era viva. È memorabile la scena in cui Elettra si presenta al pranzo dato dalla madre per Dinos, suo possibile futuro marito, vestita, pettinata e truccata esattamente come Ifigenia, sconvolgendo i presenti e in particolare Clitemestra (pp. 171-3). A lei viene assegnato un ruolo attivo nella pianificazione della vendetta, riprendendo la prospettiva sofoclea ed euripidea. Traumatizzata dalla incarcerazione brutale subita al momento dell'assassinio di Agamennone, e nonostante le minacce aperte di Egisto, Elettra non si piega ai subdoli tentativi della madre e del suo amante di tenerla buona, e riesce a smascherare l'ipocrisia di quello che chiama la loro «fiction» (p. 162), il tentativo cioè di far credere che nulla sia successo e di continuare a recitare il ruolo degli innocenti. Elettra ha capito come sono andate veramente le cose e chi ha organizzato il rapimento dei bambini, e si rende conto che per difendersi dall'ostilità dei due assassini deve a sua volta recitare una parte, quella della «frail daughter, the sweet simpleton who visits her father's grave and speaks to his ghost» (p. 162), fin quando il ritorno di Oreste non le permetterà di attuare la vendetta, che ha deciso di compiere ben prima del fratello:

I told myself that I would, when the time was right, have my mother murdered. And I would, as soon as the chance came, have Aegisthus murdered too. I would ask the gods to be on my side as I planned how this would be achieved. (p. 163)

Elettra entra progressivamente in contatto con le famiglie dei due soli bambini che, oltre Oreste, non hanno fatto ritorno in città (Leandro e Mitros), e prepara accuratamente così il ritorno del fratello, che con la sofferenza di quelle famiglie dovrà confrontarsi. E quando finalmente Oreste ritorna, ella riesce a far fallire la strategia persuasiva della madre facendo arrivare progressivamente al fratello tutte le informazioni necessarie a elaborare la decisione di vendicare il padre.

Un tratto peculiare di Elettra è la sua natura ombrosa, di personaggio votato al silenzio e capace di entrare in contatto con le ombre del passato e con la dimensione divina che sta progressivamente svanendo (cf. *supra*, p. 208). Ogni giorno prega gli dèi, che ancora percepisce, perché proteggano Oreste e le diano la forza di vigilare fino al suo arrivo. Ma soprattutto, Elettra definisce la sua stanza «an outpost of the underworld» (p. 148), un luogo nel quale può accogliere le ombre di suo padre e di Ifigenia, che non comunicano direttamente con lei, salvo in un'occasione, ma le appaiono legate da un profondo affetto, come se la violenza subita da Ifigenia fosse svanita dal ricordo, e avesse lasciato il posto a sentimenti che un tempo erano puri e dolci. Elettra trova conforto in questo mondo del passato, e ne trae forza per il suo intento.

5 Egisto

Per chiudere, resta da accennare a un altro personaggio che in Tóibín subisce una metamorfosi profonda: Egisto. Al momento del ritorno a casa dopo i fatti di Aulide, Clitemestra, dopo aver pensato furiosamente a come comportarsi dopo quello che ha subito, giunge a una conclusione drastica: «I would trust no one, I thought. I would trust no one. That was the most useful thing to hold in my mind» (p. 38). Ma il suo piano di vendetta ha bisogno di collaborazione, e la soluzione le si offre nella persona di Egisto.

Prigioniero da cinque anni nelle segrete sotterranee della reggia, l'Egisto di Tóibín è uno spietato assassino, un subdolo ed enigmatico bisessuale capace di controllare chiunque tramite la parola e il sesso. Egli è misteriosamente al corrente di tutto ciò che accade dentro e fuori dalla città, ed ha amici fra le guardie che lo sorvegliano, tanto che di notte esce dalla prigione e si aggira per la casa, andando a turbare il sonno di Elettra. Quando Clitemestra si rende conto di queste sue capacità, decide di sfruttarle ai suoi fini, scendendo nella segreta per chiedergli di aiutarla a sopprimere gli uomini che il marito aveva incaricato di sorveglierla. È quello il primo dei delitti che segnano l'inizio di un piano, violento e repressivo, di controllo politico sulla città, il cui passo successivo è il rapimento dei bambini delle principali famiglie dei potenziali oppositori. Egisto esegue anche questo compito e ottiene in cambio il letto della regina (senza

per altro interrompere le sue occasionali avventure con altri uomini e donne della casa), diventandone il più stretto consigliere, in un'atmosfera di violenza e di pervasiva menzogna.

Come in Eschilo, Clitemestra riserva per sé l'assassinio del marito, ma Egisto si rivela tutt'altro che un collaboratore passivo: quando pianificano l'infame rapimento dei bambini, il sinistro aiutante rivela la sua natura subdola facendo rapire all'insaputa della madre anche Oreste. Riesce così a porre l'amante sotto il proprio controllo, come fa con tutti gli altri.

Egisto è un personaggio chiave dell'analisi profonda e del tutto priva di intenti consolatori che Tóibín propone dei meccanismi della tirannia. Inquietante e fantasmatico consigliere, tratto dai recessi di un carcere che si è meritato per la sua spietatezza, egli è l'ipostasi dei mezzi moralmente ripugnanti sui quali inevitabilmente si regge ogni regime, mezzi che non possono essere messi da parte neppure dopo l'abbattimento dei tiranni. È significativo in questo senso il fatto che, dopo l'uccisione di Clitemestra e la presa del potere da parte di Leandro e dei suoi, Egisto non viene ucciso, come vorrebbero Oreste ed Elettra, ma solo azzoppato fracassandogli le gambe, per impedirgli di continuare ad aggirarsi per la casa. Leandro ha chiaro che i suoi consigli e la sua esperienza serviranno al nuovo governo per controllare il regno e per sottomettere chi non si piega.

È un quadro amaro e realistico, solo in minima parte controbilanciato dall'umanità con cui Oreste accoglie Ianthe come sposa e alleva un figlio non suo, nella speranza che col tempo la memoria di quei fatti si affievolisca e svanisca, cessando di tormentare gli abitatori della casa dei nomi. Anche Clitemestra, nel finale del romanzo, riappare come fantasma, ormai nome fra gli altri nomi che popolano la casa, disperatamente alla ricerca di un contatto col figlio che non può più esserci, e cosciente del proprio inesorabile svanire.

Bibliografia

- Andò, V. (2021). *Euripide. "Ifigenia in Aulide". Introduzione, testo critico, traduzione e commento.* Venezia: Edizioni Ca' Foscari. Lexis Supplementi 4. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-513-1>.
- Beard, M. (2017). *The New York Times*, May 11.
- Burrow, C. (2017). *London Review of Books*, 39(11), 1 June.
- Knox, B.M.W. (1952). «The Lion in the House ("Agamemnon" 717-736)». *CP*, 47, 17-25 [= *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*, Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1979, 27-38].
- Medda, E. (2015). «La veste/trappola di Agamennone fra realtà drammatica e immaginario pittorico». *Aevum Antiquum*, n.s. 15, 95-105.
- Medda, E. (2017). *Eschilo. "Agamennone"*. Edizione critica, traduzione e commento. 3 voll. Roma: Bardi.
- Petrounias, E. (1976). *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.